



Revista Estudos Feministas

ISSN: 0104-026X

ref@cfh.ufsc.br

Universidade Federal de Santa Catarina
Brasil

Lucero, María Elena

CRÓNICAS PERFORMATIVAS COMO PRÁTICAS DE RESISTENCIA

Revista Estudos Feministas, vol. 22, núm. 2, mayo-agosto, 2014, pp. 657-665

Universidade Federal de Santa Catarina

Santa Catarina, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38131661017>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

CRÓNICAS PERFORMATIVAS COMO PRÁCTICAS DE RESISTENCIA

María Elena Lucero
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Resumen: El presente trabajo ensaya una articulación entre propuestas artísticas situadas entre 1965 y 1973, concebidas como prácticas poscoloniales que resistieron políticas hegemónicas, y nociones provenientes de la antropología del cuerpo. El Accionismo Vienés ha enfatizado los impulsos destructivos en pos de socavar los valores de una sociedad de posguerra en crisis; Ana Mendieta desarrolló sus performances en torno a la violencia ejercida sobre los cuerpos coloniales/femeninos, y Hélio Oiticica desplegó la idea de incompletud permanente de la obra. Estas crónicas performativas se han configurado como respuestas a una herencia cultural eurocentrada derivada de la modernidad del siglo XVI. Los artistas instituyeron una crítica estética y conceptual, forjando un arco de posibilidades que fueron desde el contacto obsceno con los límites corporales hasta la celebración lúdica del vínculo entre el arte y la praxis vital.

Palabras clave: performance; antropología del cuerpo; poscolonial.

Las experiencias artísticas que incluyen el cuerpo como soporte de la obra poseen un largo itinerario, con fuertes inflexiones en los años '60 y '70 del siglo XX. La *performance*, entendida como una acción individual o grupal, constituye una práctica extendida en el ámbito latinoamericano y con numerosas vertientes que incluyen aristas sociales y políticas, problemáticas de género o conflictos raciales. Sus resonancias no se limitan a una impronta repetitiva de la acción, sino que pretende, dentro de esa misma repetición, ejercer rotaciones y variantes. De acuerdo a Diana Taylor, la *performance* funciona como un acto vital de transferencia por el cual se comunica un saber social, y una memoria compartida, rasgos que la convierten en una práctica casi epistémica en tanto construye una manera de comprender al contexto circundante,¹ también compone un dispositivo corporal que genera conocimiento mediante tácticas de sentido o conductas actuadas, las cuáles pueden ser reales o ficticias. En relación al escenario angloamericano, donde la *performance* intentó quebrar el sentido racional que sojuzgaría al cuerpo, en Latinoamérica surgieron una serie de polémicas a partir de los lazos entre el arte, la sociedad, el lenguaje y los canales institucionales que administran la comunicación creativa. En primer lugar examinaremos

Copyright © 2014 by Revista Estudos Feministas.

¹ Diana TAYLOR, 2012, p. 22.

aquí al Accionismo Vienés, un grupo de artistas que potenciaron las dimensiones caóticas y rupturistas como medio catalizador para sus provocadoras presentaciones. En segunda instancia abordaremos el trabajo de Ana Mendieta, quien, a través de sus obras, exploró ciertas zonas de la violencia de género en los cuerpos femeninos. Luego, Hélio Oiticica organizó la secuencia de *Cosmococas*, subrayando los componentes lúdicos y libertarios de las obras. Vinculada a estas formulaciones visuales, podemos advertir la presencia de una condición performativa, compuesta por signos corporales y principalmente por formas discursivas que sostienen las acciones artísticas, interviniendo e interpelando el contexto. Más allá de la definición de J. L. Austin sobre lo performativo como un conjunto de actos lingüísticos que funcionan en canales comunicativos² a través de convenciones particulares y específicas que se reiteran, en este artículo asociaremos la esfera performativa a conductas, comportamientos y manifestaciones estéticas que discutieron el plano hegemónico, no solo operando como una dimensión vivificadora en la arena artística sino asumiendo un perfil disruptivo respecto a los cánones estéticos, culturales y sociales. Estos casos pueden ser entendidos como experiencias poscoloniales respecto a los modelos sociales devenidos de la cultura moderna desarrollada en el siglo XVI. Al respecto, el concepto moderno del cuerpo instó al hombre a apartarse del cosmos, de los demás seres humanos y de él mismo. Tal como lo ha señalado David Le Breton, los hábitos culturales sobre el cuerpo, instituidos en el siglo XVI, apuntalaron un enfoque separatista entre cuerpo y alma, dando origen a la noción de factor de individuación. En la modernidad el cuerpo pasó a ser objeto de estudio y análisis, transformándose en el límite que separaba un sujeto de otro, constituyéndose en un aspecto calificado de las investigaciones científicas. Las primeras disecciones en el siglo XIV se efectuaron en cuerpos muertos de hombres condenados y bajo el control eclesiástico. El tratado de Andrés Vesalio de 1543 contenía ilustraciones con cuerpos mutilados, apremiados por el horror y la angustia visible en los esqueletos o cadáveres desollados en “situaciones insólitas de un museo imaginario de la tortura, un catálogo onírico de lo insostenible”.³ En el siglo XVIII el Occidente europeo se afanó en diluir el aspecto de religiosidad característico de la Edad Media. Los filósofos se apartaron de la influencia eclesiástica, y nuevas formas de conocimiento cruzadas con fórmulas de astronomía y física fueron ganando terreno. En general, la modernidad acompañó un modelo mecanicista que separó los sentidos del mundo. Esta tecnología política del cuerpo fue interpretada por Michel Foucault a partir del paradigma mecánico, indicando las fórmulas generales de dominación que tendían a adiestrar y manipular los cuerpos en los siglos XVII y XVIII. Desde la perspectiva poscolonial es posible instalar un debate proteico en relación a las categorías canonizadas sobre lo corporal que impregnaron el pensamiento moderno durante siglos, dado que no solo a partir de la emergencia de la *performance* en el siglo XX esta segmentación cuerpo/contexto entra en crisis, sino a los cuestionamientos poscoloniales que coadyuvan en la conformación de sentidos críticos hacia la órbita de la colonialidad.

Los vínculos entre cuerpo y obra artística fueron intensamente explorados en la década del '60, dando origen a producciones estéticas que pivotaron en la apertura de las dimensiones sensitivas hacia tópicos como la violencia, la política o la sexualidad. Un ejemplo paradigmático que subrayó las relaciones entre cuerpo y violencia fue el Accionismo vienés en Austria, con claras manifestaciones entre 1965 y 1970. Artistas como Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Hermann Nitsch y los escritores Oswald Wiener y Gerhard Rühm participaron de este colectivo. Piedad Soláns ha afirmado que los accionistas vieneses

² TAYLOR, 2011, p. 36.

³ David LE BRETON, 2006, p. 54.

denostaron la noción de arte como objeto externo al sujeto, situando el núcleo de la expresión visual en el propio cuerpo.⁴ Bajo estas consignas, los artistas llevaron sus ideas a extremos, donde la violencia efectuada sobre la carne corporal se extendía hasta situaciones límites. La *praxis* artística como liberación se enmarcaba en una enérgica oposición a las instituciones y a sus moldes culturales, históricos y religiosos, instalando la agresión en estado puro. La destrucción de los hábitos corporales conllevaría al asco y a experiencias límites que se insertaban en el terreno de la abyección, la repulsa y la animalidad. Las acciones eran filmadas y fotografiadas, con lo cual se completaba el proceso de la obra. Uno de los integrantes del grupo vienés, Günter Brus, realizó en 1965 *Selbstverstümmelung III* (Automutilación III). Allí, delante de los asistentes, llevaba a cabo una secuencia de pasos focalizados en infligirse dolor, relatando su conducta mediante expresiones verbales categóricas, utilizando clavos, tenedores, cuchillos y otras herramientas que lastimaban y martirizaban la carne. Vivir el dolor a través de las heridas era “la grieta por donde se precipita la identidad moderna – máscara, piel, espejo – hacia el vértigo de su disolución”.⁵ Otro de los accionistas, Rudolf Schwarzkogler, también incursionó en temáticas autodestructivas. En 1965 llevó a cabo una acción – efectuada en un estudio privado de Cibulka frente a amigos – originada en la ficción de su propia mutilación física. En una combinación de escatología y ritual, el acto performativo enfatizaba la no-identidad, el vacío reiterativo, la ausencia, la no-forma, las subjetividades desmembradas. No obstante, en general el proyecto de los accionistas de Viena habilitó una visión crítica acerca del ejercicio abusivo del poder perpetrado por los regímenes totalitarios en Europa, particularmente por el nazismo. Pese a las polémicas estrategias estéticas y políticas que adoptaron, estos artistas impulsaron el rechazo al designio imperial encarnado en el colonialismo. Miguel Mellino ha afirmado que el colonialismo implicó determinadas ambivalencias en su significación socializada, refiriéndose a la conquista, posesión y control de territorios geográficos de otros pueblos pero a su vez —tal como lo invocaba el colonialismo de la edad moderna – al capitalismo mercantil primero y al capitalismo industrial luego. Así el colonialismo no sólo extrajo o usurpó bienes sino que reorganizó economías y estructuras sociales. Su estructura racista denigró y ridiculizó las prácticas locales, incitando a una especie de neurosis en la negación de las propias raíces identitarias:

la negritud en Césaire y Fanon representaba más que nada una construcción histórico-cultural cuya naturaleza arrojaba luz al carácter contingente, dislocado y mestizo (hoy siguiendo a Bhabha y Gilroy diríamos híbrido y diaspórico) de la identidad negra.⁶

A su vez el colonialismo, según Eduardo Restrepo, implicó procesos concretos de dominio político y militar de modo diferente a la colonialidad, arrasando con las poblaciones sometidas a partir de una política despótica y racista,⁷ un hecho visible en las estructuras de control y exterminio del régimen nazi. A partir de la fuerte relación de Europa con el colonialismo, Aimé Césaire advirtió que el nazismo encarnaba al colonialismo vuelto sobre sí, perpetrando el crimen del hombre blanco contra el blanco y aplicando métodos y procedimientos colonialistas que hasta entonces habían sido utilizados en comunidades colonizadas (árabes en Argelia, negros en África).⁸ Como vivencia histórica mundial, la experiencia traumática del colonialismo y sus efectos nocivos sobre el cuerpo y la memoria retornaba en los años '60, asumiendo en el caso vienés características ominosas, escénicas

⁴ Piedad SOLÁNS, 2000, p. 11.

⁵ SOLÁNS, 2000, p. 22.

⁶ Miguel MELLINO, 2008, p. 59.

⁷ Eduardo RESTREPO; Axel ROJAS, 2010, p. 15.

⁸ RESTREPO y ROJAS, 2010, p. 45.

y ficticias, pero no por ello menos elocuentes. En el marco de estos postulados, el Accionismo atacaba no solo una visión separatista del cuerpo detectando los límites del dolor para superar la noción individualista de lo corporal, sino que entretrejió una red de significados que rearticulaban las consecuencias de un genocidio masivo por el cual muerte, cuerpo y violencia se encadenaban en una maquinaria compleja y hasta irracional.

La cubana Ana Mendieta (1948-1985) fue llevada junto a su hermana Raquel a los Estados Unidos a los 12 años mediante la "Operación Peter Pan", un plan instaurado por el dictador Fulgencio Batista, cuyo objetivo fue aislar a los niños del régimen socialista instalado a partir de la Revolución del '59. Los años '60 y '70 se caracterizaron por una creciente politización de los sectores intelectuales femeninos que lucharon por sus reivindicaciones, y en esa coyuntura Mendieta afrontaría la difícil y conflictiva tarea de permanecer en la sociedad norteamericana como mujer latina, periférica y no-blanca. Asiduamente la base de su obra artística se focalizó en el propio cuerpo. Según María Ruido, el cuerpo femenino está travesado por prejuicios que se relacionan con patrones asentados en una cultura patriarcal.⁹ Cuestionar esos preconceptos implicaba enfrentarse a procesos hegemónicos profundamente arraigados en la cultura global. Fue justamente desafiando la mirada androcéntrica que tiende a ordenar, encasillar y objetualizar que Ana Mendieta inició su producción visual. En 1973 emprendió la serie de *Siluetas* en diferentes lugares geográficos. La artista dejaba marcas que eran borradas por la fuerza climática mediante una estrategia visual que aludía al derroche, al desborde del contorno y de la materia orgánica. La cámara fotográfica registraba sus *performances* efímeras, donde el cuerpo se proyectaba en la tierra, promoviendo de este modo nuevas lecturas sobre las prácticas artísticas, alterando las políticas dominantes sobre las identidades femeninas y entablando un diálogo permanente entre cultura y *natura*. Mendieta ha utilizado la sangre en sus trabajos. Pero a diferencia de los accionistas vieneses que potenciaban la crueldad, ella hizo hincapié en la dinámica ritual. En *Chicken piece (Chicken Movie) (Pieza del gallo)*, de 1972 (Figura 1), ejecutaba el sacrificio de un gallo, el cual despedía la sangre que salpicaba su cuerpo descubierto. Ese simulacro-ritual operaba como la inversión del eje masculino/femenino ya que el gallo, referente macho, era embestido y desangrado por una mujer. La filmación se llevó a cabo en un *set* interno donde la artista desarrollaba la acción frente al camarógrafo que capturaba la escena en cinta *Super 8*, un soporte utilizado a menudo para películas de bajo costo económico. Alumbra-da con focos artificiales, con paneles pintados de blanco como fondo, un ayudante le suministraba el ave para degollar: Ana desnuda lo recibía e iniciaba una riña mortal que si bien evo-caba celebraciones religiosas o ritos de la santería afrocubana, recalcaba el quiebre de los mandatos masculinos. Quizás la obra de Ana Mendieta que ha causado mayor impacto fue *Rape Scene*

Figura 1



⁹ María RUIDO, 2002, p. 39.

(*Escena de violación*), de 1973 (Figura 2). El disparador provenía de un episodio real, la violación de una estudiante en el campus de la Universidad de Iowa. La artista, atada de pies y manos, prácticamente desnuda, tumbada sobre una mesa de su estudio y exhibiendo sus muslos, glúteos, con sus piernas manchadas con sangre y la ropa caída, teatralizaba la violación de una mujer. La habitación desprolija, platos destrozados en el piso, papeles. Todo el conjunto señalaba las evidencias de un hecho escalofriante. En sí, constituía una metáfora reflexiva sobre la violencia de género, enmarcada en una dimensión dramática. Ese mismo año plasmó *Moffitt Building Piece (Pieza del Edificio Moffitt)* (Figura 3), un cortometraje que registraba la reacción de los transeúntes ante el líquido rojizo derramado que se escurría por debajo de una puerta de un edificio. La imitación de la sangre en el suelo esparciéndose en la vereda pública y decantando en una tapa callejera funcionaba como el aviso perturbador para los peatones, quiénes al pasar por ese frente adoptarían diferentes conductas y actitudes, percibiendo los

Figura 2



Figura 3



aparentes resabios de un episodio de violencia familiar privado. La cámara era el testigo ocular de estos movimientos, auscultando los rostros del señor con bombín, de una mujer, de una pareja. La experiencia visual, estética y política conllevaría a una serie de interrogantes enfocados en las modalidades en que se asumen estas problemáticas desde el compromiso público, o en la denuncia socializada de los episodios violentos en el interior de los núcleos domésticos. Más allá del precedente en tiempo y espacio, Ana Mendieta estableció una señal de alarma en relación al ensañamiento con el cuerpo femenino, un flagelo que ha continuado en el tiempo. La violación o el feminicidio se presentan hoy como formas contemporáneas de la violencia de género, ligadas a las nuevas formas de guerra. Rita Segato ha aseverado que “la humanidad hoy testimonia un momento de tenebrosas innovaciones en las formas de ensañarse con los cuerpos femeninos y feminizados, un ensañamiento que se difunde y se expande sin contención”.¹⁰ La violencia adoptó y adopta modalidades de destrucción corporal que van desde el tráfico y comercialización de las personas hacia bordes intolerables, donde “la operación depredadora de los cuerpos femeninos o feminizados se practica como nunca antes y, en esta etapa apocalíptica de la humanidad, es expoliadora hasta dejar solo restos”.¹¹ En dicho contexto, la problemática de la colonialidad, leída como una matriz histórica de poder, potencia y alimenta al sistema patriarcal y androcéntrico. En el interior de ese sistema, además, se ha forjado una historia de las relaciones de género entretejida a partir de los intereses del Estado moderno, muchas veces desparejas o arbitrarias, lo cual dejó en condiciones de vulnerabilidad a ciertos sectores sociales, en gran parte mujeres. Por lo tanto, los emergentes de la colonialidad superan los territorios locales, aumentan, se diseminan y se difunden de manera global, y necesitan ser cuestionados y remplazados por instancias legitimadoras de mayor igualdad. Si bien Ana Mendieta planteó este interrogante en 1973 instalando una discusión sobre el hostigamiento machista y discriminatorio en la sociedad de aquel tiempo, la violencia perpetrada sobre las mujeres constituye una preocupación de actualidad, y se inserta en unos de los tópicos de análisis de las perspectivas poscoloniales. Gayatri Spivak subrayó que la crítica deconstructiva ya había examinado la noción de lo femenino y su articulación con lo indeterminado, una acepción presente en la tradición falocéntrica. Por esto, y en relación con el sujeto subalterno -un eje clave en el enfoque poscolonial-, cabría en lo femenino un doble borramiento, el de la diferencia sexual y el de la subalternidad. Podríamos preguntarnos entonces ¿se es mujer y por ende, subalterno? El conflicto radica en la construcción ideológica del género en la cual la masculinidad siempre se ha arrogado el espacio dominante. “Si en el contexto de la producción colonial el subalterno no tiene historia y no puede hablar, cuando ese subalterno es una mujer se encuentra más profundamente en las sombras”.¹² Spivak ha rastreado signos históricos de autoinmolación femenina que configuraron circunstancias previas de legitimación de la violación como un hecho “natural”. El avasallamiento agresivo del cuerpo funciona como mordaza física donde se acalla a la víctima, y a veces se traduce en una “celebración metonímica de la adquisición territorial”,¹³ como ocurre en ciertas violaciones grupales. Exhibiendo las pruebas y los restos de acciones brutales ejercidas en los cuerpos femeninos, y mediante el relato de una ficción espeluznante, Mendieta reveló en sus prácticas performativas no solo la subalternidad silenciada, sino una visión del cuerpo censurado por la modernidad. Recién en 1981, Ana volvía a su país

¹⁰ Rita SEGATO, 2011, p. 19.

¹¹ SEGATO, 2011, p. 20.

¹² Gayatri SPIVAK, 2011, p. 52.

¹³ SPIVAK, 2011, p. 96.

natal, Cuba, donde, además de reencontrarse con sus familiares, imprimió las diez siluetas femeninas de las cuevas del Águila de Jaruco. En 1985, en condiciones dudosas, la artista cayó desde el piso n° 34, muriendo en la calle instantáneamente. Su por entonces esposo, el escultor minimalista Carl André, resultó acusado de su muerte, pero fue absuelto en 1988, aunque juzgado social y públicamente hasta el presente. Sus abogados argumentaron que ella saltó desde lo alto.¹⁴ Cuatro años más tarde, en 1992, una beligerante manifestación feminista organizada por la Women's Action Coalition frente al Museo Guggenheim de New York (donde se había inaugurado una muestra con trabajos de André) reclamaba no solo mayor legitimación, participación y presencia femenina en las instituciones culturales, sino justicia para la artista fallecida, transportando una pancarta con la leyenda "¿Where is Ana Mendieta?".¹⁵ Dónde está Ana Mendieta, que su obra no se visibiliza en el interior del célebre museo, y donde está, por qué no vive aún.

Luego del estallido de una larga dictadura militar en Brasil, Hélio Oiticica (1937-1980) viajaría al exterior, gracias a una Beca Guggenheim. En 1973, viviendo en New York, diseñó junto al cineasta Neville D'Almeida las *Cosmococas*, un programa estético que incluía instalaciones multimedia con proyecciones de *slides* fotográficos en un formato de 35 mm. El término *Cosmococa* aludía al uso de la cocaína como materia o forma. La cocaína se destinaba al trazado de líneas sobre las fotos de personajes famosos como Luis Buñuel, Marilyn Monroe, Jimmy Hendrix o John Cage en las que la cocaína redibujaba líneas, sobre-escribiendo los rostros. Estas ambientaciones estimulaban la sucesión espontánea de respuestas físicas, involucrando al público, cuestionando el lugar del arte desde una perspectiva crítica y subvirtiendo cánones culturales conservadores. Los años '60 y '70 incentivaron prácticas visuales transdisciplinarias y desterritorializadas, refutando al *status quo* del concepto de arte canonizado. Así, mediante estrategias culturales que superaron los encasillamientos, Hélio transgredía concepciones tradicionales del arte priorizando los costados perceptivos. La utilización de la cocaína involucraba ciertos desafíos en relación a una etapa represiva con Golpes de Estados en América Latina, donde proliferó la censura sobre aquellos actos relacionados con la libertad. La intención subrepticia del artista no disminuía frente a las duras circunstancias, encontrando un canal adecuado de expresión en el planteo visual multidimensional. Las *Cosmococas* incluían un costado furtivo de anarquismo, una especie de crimen que apelaba a otros canales de materialización no autorizados.¹⁶ La recreación del espectáculo concurría en la formación de un espacio reflexivo. Y el espectáculo se convertía en una escenificación que promovía las dimensiones perceptivas, una forma de anti-alienación que descolonizaría los sentidos anestesiados desde lo performativo a través de signos visuales y auditivos que se reiteraban constantemente. Desde dicha perspectiva, estas producciones impulsaron la decolonialidad de la representación estética académica al desencadenar situaciones imprevistas. Observamos en este caso la incidencia de una visión heterárquica que propende a la convivencia en un todo de elementos que no siempre se integran sincrónicamente, admitiendo la coexistencia de planos disímiles o con un diferente funcionamiento interno. En palabras de Castro-Gómez y Grosfoguel, "el pensamiento heterárquico es un intento por conceptualizar las estructuras sociales con un nuevo lenguaje que desborda el paradigma de la ciencia social eurocéntrica heredado desde el siglo XIX".¹⁷ Al contrario de las jerarquías, donde existen relaciones verticalistas de autoridad, la heterarquía auspicia los sistemas abiertos y flexibles. Si bien

¹⁴ Jane BLOCKER, 2004.

¹⁵ BLOCKER, 2004, p. 2.

¹⁶ Paulo HERKENHOFF, 2005, p. 243.

¹⁷ Santiago CASTRO GÓMEZ y Ramón GROSGOQUEL, 2007, p. 18.

estas aproximaciones se refieren a situaciones colectivas en lo social, la esfera estética también posibilita la inserción de enlaces y conexiones heterárquicas. En las *Cosmococas*, tanto las imágenes, los sonidos y los asistentes se comprometían con diferentes magnitudes espaciales sin proseguir un orden predeterminado, propiciando la experimentación sensorial de los cuerpos en sincronía con la ambientación integral.

A modo de conclusión, podemos aseverar que el diverso clivaje de emergentes culturales en el campo del arte en las décadas de los '60 y '70 constituyó el correlato de una complejidad histórica devenida de varios factores: la irradiación de una profunda crisis posterior a la Segunda Guerra Mundial; los acontecimientos ligados a dictaduras militares en América Latina; las grietas abismales que surgieron merced a la creciente sociedad posindustrial y las feroces manifestaciones de violencia social. En ese panorama hemos situado las obras examinadas en tanto crónicas (relatos, historias, narraciones) performativas que postularon prácticas de resistencia a partir de tres líneas conceptuales concretas:

a) A diferencia de la concepción extremadamente separatista que predominó desde la modernidad iniciada en el siglo XVI, donde el cuerpo era concebido como conjunto de órganos que podían ser seccionados y analizados, estos artistas entablaron un retorno a intensas experiencias corporales, ya sea a través de la laceración o del dolor, de la ficción/representación de la violencia o de la inmersión en atmósferas lúdicas. En estos procesos surgieron potentes teatralizaciones que dieron cuenta de agudos momentos de crisis humana, donde la práctica artística operó como catalizadora de impulsos o sensaciones vibrátiles que abrieron enigmas y cuestionamientos, los cuáles, evidentemente, no podían ser comprendidos y referenciados por el pensamiento racional. Si la óptica moderna/colonial del cuerpo promovía una separación entre el hombre y el cosmos, en el ámbito artístico contemporáneo se intentó cerrar la brecha e inducir al retorno de los nexos entre cuerpo, sensorialidad y mente.

b) Las propuestas incluyeron la ejecución de *performances* planificadas o espontáneas. En el interior de las prácticas, asumieron rasgos estructurales pertinentes a una cualidad performativa en el arte. De diferentes maneras, los gestos entrelazados han estado asociados al territorio del lenguaje corporal, visual y oral. Probablemente el ejemplo más explícito sea el del Accionismo vienés, en el que algunos de sus protagonistas acompañaban sus movimientos con expresiones verbales que ratificaban cada una de las mímicas. Ana Mendieta develó de manera inexorable, aún en sus espacios silenciosos, los síntomas agudos de una violencia enquistada socialmente pero poco denunciada, oculta a los ojos del ámbito público en su generalidad: su propio cuerpo creaba zonas discursivas que socavaron los mandatos implícitos en relación al género. Y Olítica irrumpió en el campo de los lenguajes artísticos concentrando y encapsulando códigos diversos, tanto estéticos como lingüísticos; de hecho, la misma denominación de las *Cosmococas* fue una muestra cabal de ello.

c) Asimismo, las tres producciones visuales abrieron debates y preguntas acerca de las presiones coloniales históricas a partir de distintos ángulos, confrontando: la colonialidad del poder ejercida por el exterminio nazi; la producción colonial que formateó al subalterno/femenino hacia lo indeterminado y vulnerable, neutralizando su participación real y excluyendo al género femenino de la acción política; la colonialidad de una estética eurocentrada que censuraba los sentidos en su totalidad bajo la enérgica e imperiosa autoridad de la "pureza" visual sobre las demás dimensiones perceptivas.

Mi especial agradecimiento a Raquelín Mendieta y a la Galería Lelong de New York.

Referencias

- BLOCKER, Jane. *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*. Durham and London: Duke University Press, 2004.
- CASTRO GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Colombia: Siglo del Hombre Editores, 2007.
- HERKENHOFF, Paulo. "Arte e Crime - Quase cinema - Quase texto - Cosmococas". In: OITICICA, Hélio; D'ALMEIDA, Neville. *Cosmococa. Programa in Progress. Catálogo de Exposición*. Buenos Aires: MALBA, 2005. p. 241-260.
- LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.
- MELLINO, Miguel. *La Crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Colombia: Universidad del Cauca, 2010.
- RUIDO, María. *Ana Mendieta*. Madrid: Editorial Nerea, 2002.
- SEGATO, Rita. "Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico decolonial". In: BIDAISECA, Karina; VAZQUEZ LABA, Vanesa (Comps). *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011. p. 17-47.
- SOLÁNS, Piedad. *Accionismo Vienés*. Madrid: Editorial Nerea, 2000.
- SPIVAK, Gayatri. *Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: Cuenca de Plata, 2011.
- TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. *Estudios Avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.

[Recebido em fevereiro de 2014
e aceito para publicação em abril de 2014]

Performative chronicles as resistance practices

Abstract: This paper tries to articulate different artistic styles from 1965 to 1973, conceived as postcolonial practices that resisted hegemonic policies, with concepts that have their origin in the anthropology of the body. Viennese actionism has emphasized destructive urges in pursuit of undermining the values of a postwar society in crisis. Ana Mendieta developed her performances around the violence practiced in colonial/feminine bodies and Hélio Oiticica unfolded the idea of permanent incompleteness of work. These performative chronicles have been shaped as answers to a eurocentered cultural heritage that results from the XVIth's century modernity. Artists established an aesthetic and conceptual criticism, creating a variety of possibilities that went from obscene contact with the limits of the body to the ludic celebration of the bond between art and vital praxis.

Key Words: Performance; Anthropology of the Body; Postcolonial.